

□黎 羌

宋金元诸宫调及胡汉乐舞戏的熔铸

翻阅中国文学史与中国戏曲史，波斯胡曲与唐宋乐舞大曲关系似乎近些，但是延伸至宋、金、元诸宫调及其散曲与剧曲，则显得有些遥远而虚无缥缈。事实上，中国传统诗歌与民间戏曲之河一直有着共同的渊源流向，其发展至今始终难以忘怀自己“同宗父母”血脉文化的呵护，也忘不了“同父异母”，或者“同母异父”所生育的异族“混血儿”兄妹艺术之间的精心滋养。假如我们悉心翻阅一些古今文人墨客的略带几分激昂与几丝缠绵的论证辩辞，就无法不对那些早已逝去的难以表述的中国中原地区与西域、波斯之胡汉诗文与乐舞戏文化交融历史事实，而寄予无限的感慨与情愫。

一、董解元与诸宫调

董解元，元钟嗣成《录鬼簿》列为“前辈已死名

公”之首，并云：“大金章宗时人。以其创始，故列诸首。”朱权《太和正音谱》说他“仕于金”，孟称舜《说集》称他为“董解元学士”，其“解元”似为当时读书人的通称。《辞海·文学分卷》所列“董解元”辞条曰：“金戏曲作家。其生卒年及名号、籍贯都不详（或发现其名朗，未有确据）。”此观点始自中国社会科学院文学研究所编写的《中国文学史》中关于《董西厢》的注释：“卢前《饮虹簃曲籍题跋》引《玉茗堂钞本董西厢》清代柳村居士跋云：‘董解元，名朗，金泰和时人，隐居不仕。’”姚奠中、李正民先生依此为据，结合1959年山西侯马发现的金代有砖雕戏台和五个戏俑的董氏墓，证实董解元为山西晋南侯马人氏，姓董名朗，并与董明为同族、同辈兄弟。^{〔1〕}

陶宗仪著文称曰：“董始造《西厢记》，今世传习已寡。盖王实父改本盛行，而董书遂微，自元末已然矣。董曲但以弦索弹唱，与元人扮演杂剧不同，当日所谓词说体院本也。”^{〔2〕}毛奇龄《西河词话》作语：“金章宗朝，董解元不知何人，实作西厢弹词，则有白有曲，专以一人记弹，并念唱之。”《梦凤楼题识》亦云：“董曲无出名关目，行间全载宫调、引子、尾声率填乐府方言，不采类书故实，曲多白少，不注工尺，乃优人弦索弹唱者，非扮演杂剧也。”王国维先生于《戏曲散论》考证《董西厢》曰：“明人始谓之《董西厢》，又谓之《弦索西厢》。其实，北曲皆用弦索，王、关五剧亦可冠以此名，不独董词而已。其书且叙事，且代言，自为一体，与元人杂剧传奇不同。……以国维考之，盖即宋时诸宫调也。”在此基础上，又进一步论证：

其所以名诸宫调者，则由北宋人叙事，只用大曲、传踏二种。大曲长者至一二十遍，然首尾同一宫调，固不待言；传踏只以一小令叠十数阙而成，其初以一阙咏一事，后乃合十餘阙而咏之（如石曼卿【拂霓裳】、赵德麟【蝶恋花】之属），然同用一曲，亦同一宫调也。惟此编每一宫调，多则五六曲，少或二三曲，即易他宫调，合若干宫调以咏一事，故有诸宫调之称。词曲一道，前人视为末伎，不复搜讨，遂

使一代文献之名，沉晦者且数百年。一旦考而得之，其愉快何如也。^{〔3〕}

综合上述诸种观点来审视董解元所作《西厢记》之文体属性，无论谓“词说体院本”、或“弹词”，或“弦索弹唱”，或“诸宫调”等，均为宋元时期诗词向词曲嬗变过程中的讲唱曲艺文体。所谓“词说”，陶宗仪《南村辍耕录》云“宋有戏曲、唱诨、词说”，实为“词文”、“词话”与“说话”、“馮说”之合称。“词文”时已久远，为唐代说唱艺术的一种，业已失传，个别作品仅存于敦煌古文献。而受其影响的嫡传“词话”，宋、金、元时期最为流行。胡士莹先生《词话考释》一文认为：“宋元话本，有所谓词话者，其体实兼乐曲与诗赞二者。”此说唱艺术形式后世遂发展为鼓词与弹词。“说话”是唐宋民间艺人讲说故事的专称。“馮说”与其相类似，为元代市语，以击节拍述说历史故事。上述四种讲唱艺术形式，虽然与金、元杂剧或院本艺人即“行院”所演“院本”有染，但与董解元所写《西厢记》相距甚远。庆幸的是，我们据陶宗仪所称“董曲但以弦索弹唱”，可以揭示出“弦索弹唱”之“诸宫调”表演形式的关系。

“弦索”指古代弦乐器，有拨弦、拉弦、打弦之分，既有古琴、瑟、阮咸之类的中国民族乐器，也有琵琶、箜篌、胡琴、洋琴之类西域、波斯的胡乐器。然而根据“弹”之称，可视董解元《西厢记》为琵琶伴奏说唱的“诸宫调”形式。即如《中国戏曲曲艺词典》“弹词”条所确认此为：“宋金元说唱艺术，即‘诸宫词’。因用琵琶等弦乐伴奏，弹奏此类乐器的技艺称为‘弹’，故名。”因为琵琶来自波斯胡地，诸宫调之音乐律制又根据西域琵琶音律“五旦七声”而演化，故金元诸宫调受波斯胡曲影响是不言而喻的事情。

董解元生前活跃在金朝异族统治的中心地区山西平阳及河东（今山西临汾、运城一带），此地域史称中书省；他又是在最盛行胡汉乐舞交流的金章宗完颜璟（1190—1208）时期创编带有胡地佛教色彩的《西厢记》（此时，亦于金章宗元年，平阳地区刊印另一部重要“诸宫

调”文本《刘知远》），不能不视此桩中国汉地与西域、波斯胡地文学艺术显性或隐性交流的文化盛举为历史之必然。

《金史》“乐志”第二十记载：“明昌五年，诏用唐、宋故事，置所，讲议礼乐。”又载：“命礼部符下南京，取宋旧工，更铸辰钟十有二。又以旧钟姑洗、夷则皆高五律，无射高二律，别铸以补之，乃协。又琢辰磬各十有二，以其半少劣，择其谐者而用之。初，正隆间，海陵营太庙于汴，贞祐南迁，宣宗修之，以祔诸帝神主。”系指金章宗明昌五年（1194），诏令依据唐宋乐制重新恢复宫廷礼乐。至南迁汴梁，又命以辰钟测旧乐律，以唐宋乐舞大曲礼制祭拜先祖。另载：金章宗泰和初年（1201），“即以渤海、汉人教坊及大兴府乐人兼习以备用”，以奏散乐，“元日、圣诞称贺，曲宴外国使，则教坊奏之”。在如此热衷于胡汉音乐传统的金章宗时代，中外胡汉、华夷文化融会贯通、有机结合的诸宫调形式日渐成熟与完善自然在情理之中。

清李调元《剧话》对元陶宗仪《南村辍耕录》中有关乐舞、戏曲、诸宫调与胡乐、胡曲之记载最感兴趣，故引其要文“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。国朝院本，杂剧始厘而二之”，并在此基础上借题发挥，详文记载与论证入华胡乐夷曲之历史原貌：

达达乐器如箏、琵琶、胡琴、浑不似之类，所弹之曲与汉人曲调不同。其大曲牌名有十五调：一、《哈八儿图》；二、《口温》；三、《也葛倘兀》；四、《畏兀儿》；五、《闵古里》；六、《起土苦里》；七、《跋四土鲁海》；八、《舍舍弼》；九、《摇落四》；十、《蒙古摇落四》；十一、《闪弹摇落四》；十二、《阿耶儿虎》；十三、《桑哥儿苦不丁》（江南谓之“孔雀双手弹”）；十四、《答罕》（谓之“白翎雀双手弹”）；十五、《苦之把天》（品弦）。其小曲牌名有十七调：一、《阿厮阑扯弼》（回盏曲双手弹）；二、《阿桑捺》（花红）；三、《哈

儿火失哈赤》(黑雀儿叫);四、《洞洞伯》;五、《曲律买》;
六、《者归》;七、《牝畴兀儿》;八、《把檐葛失》;九、《削浪
沙》;十、《马哈》;十一、《相公》;十二、《仙鹤》;十三、
《阿丁水花》;十四、《回回曲》;十五、《伧里》;十六、《马黑
某当当》;十七、《清泉当当》。凡此,皆达达所弹曲调也。
不可解者,半皆番语。^[4]

不过需要指出的是,《中国古典戏曲论著集成》在过录上述引文时有一段注释说:“此段引文有误”,故需参照陶宗仪权威版本加以核准。尤为“十四、《回回曲》乃和大曲、小曲一样属于类名,不是曲名”。即为“回回曲”(亦称波斯——阿拉伯曲)、有三调,“小曲”之曲牌即由十七调减至十三调。“达达”族属亦称“鞑靼”,在元朝包括蒙古人与色目人在内,所用胡乐器所弹番语胡曲,自然“与汉人曲调不同”、“而不可解”。故需后人认真抉剔爬梳、慧眼识玉。

近人王易在《词曲史》一书中总结前贤关于胡汉文化混合论时发挥其学说:“词之源故出自古乐府,乐府之流实不仅为词。有法曲、有大曲,有蕃曲、有队舞,皆自北宋时有之,悉词之昆弟行,而金元戏曲之所由生也。”^[5]我们在研究金元戏曲的同时,亦可从波斯或西域胡人之胡诗、胡词、胡乐、胡曲发生与形成角度追寻与深究其文体相互转换的来龙去脉。统而言之,专家学者其基本视点要落在两个学术层面上,其一是从文学层面,其二是从音乐或曲艺艺术层面来审视胡人或汉人撰写的有关胡汉生活的诗文戏曲之作。

二、胡人词曲与诗文

波斯胡人自古善于写诗谱曲,入华胡僧尤为突出。相传中国胡诗、佛曲草创于三国两晋时期,如梁慧皎《高僧传》曰:“自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡。良由梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫。若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长。是故

金言有译，梵响无授。始有陈思王曹植，深受音律，属音经音，既通般遮之瑞响，又感渔山之神制，于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗。传声则三千有馀，在契则四十有二。”《法苑珠林》“呗赞”一章亦云：“（植）赏游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其声动心，独听良久……及摹其音节，写为梵呗。”故此，人们认为是三国诗人曹植受天神启示而“通般遮之瑞响”，而创“梵呗”佛曲，并“传声则三千有馀，在契则四十有二”。这实际上是后人借助神灵之感应如“感渔山之神制”，或“忽闻空中梵天之响”之穿凿附会之说。

据南朝刘敬叔《异苑》所载：“陈思王游山，忽闻空里诵经声，清远道亮。解音者则而写之；为神仙声。道士效之，作步虚声。”实际上系指曹植受“神仙声”所“感应，而作‘步虚声’”，后为道教礼仪所用。而追溯历史之实情，真正传入胡乐、梵呗、胡诗之《瑞应本起》与佛曲之《般遮瑞响》的始作俑者理应是波斯僧侣康僧会、支谦、帛尸黎密与支昙龢等。田青先生根据《高僧传》、《经律异相》等古文献所撰写的《佛教音乐的华化》一文中对此正本清源：

中国佛曲的草创时期——三国、两晋时宗教音乐家们，如康僧会（制“菩萨连句梵呗”三契，并传“泥洹呗声，清靡哀亮，一代模式”）、支谦（曾依《无量寿经》、《中本起经》，制“连句梵呗”）、帛尸黎密多罗（对周凯之孤，作“胡呗三契”，又授弟子觅历高声梵呗）、支昙龢（“裁制新声，梵响清美，四飞却转，反折还弄……所制‘六言梵呗，传响至今’”）等人，皆为祖籍西域的“胡僧”。^[6]

他还在上述文中征引关德栋先生《读唐代俗讲考的商榷》的观点：“所谓一‘契’，实在是指一个‘歌赞’而已。”又引“向达先生推论：‘契’是 Gatha 的对音，是‘歌’的意思，引申其义为‘偈颂’”。故认为：“‘契’字为音乐上的名词已确定无疑”，而“传声则三千有馀，在契则四十有二”，则指“口传的曲调有三千多，其中被

记录下来的有四十二首”。可见三国、两晋入华之“胡僧”在胡诗、佛曲艺术创建与传播方面所作出的重大贡献。

西汉至金元时期，自西域、波斯入华的胡人雅士所作诗歌与词曲可谓汗牛充栋、不计其数。所谓“从元太祖成吉思汗统一蒙古兴兵西征，到元世祖忽必烈统一全国，历时七十多年；从灭南宋到元朝覆亡九十多年，前后凡一百六十多年”，仅就此“有元一代，诗歌的成就固然不能与唐宋相比，然而百年左右存诗达三万首，比之唐代三百年有诗五万首并不算少。其中少数民族作家二百余人，作品数量在四千以上”^{〔7〕}。

西汉期间，印度佛教文化经波斯胡地与西域诸国辗转东渐传入中原地区，在此过程中，来自波斯安息国（今中亚布哈拉）的高僧安世高在传教事业中尤为突出。据慧皎《高僧传》记载：“安清，字世高，安息国王正后之太子也。幼以孝行见称，加又志业聪敏，克意好学，外国典籍及七曜五行，医方异术，乃至鸟兽之声，无不综达。……以汉桓之初，始到中夏。才悟机敏，一闻能达。至止未久，即通习华言。于是宣译众经，改梵为汉。”有史记载，他在入华二十馀年中，共译佛经九十五部，一百一十五卷，如《安般守意经》、《道地经》等。所经手译著，“义理明析，文字允正，辩而不华，质而不野”，为后来华化梵汉经文与诗词转译打好了坚实的基础。

东汉末年，波斯月支人支娄迦纤（支纤）东来中原，据《高僧传》记载，他“传译梵文经典”以精勤著称。晋支敏度《合首楞严记》中论及支纤译经文风曰：“凡所出经，娄多深玄，贵尚实中，不存文饰。”他所译《无量清静平等觉经》（即《无量寿经》）后成为中国佛教净土宗之经典。

精通音乐、博学能诗的何妥为波斯何国人氏，他写自传称其父为“细脚胡”。自北周入华，隋朝仕国子博士，晋爵为公。后文帝令其考定钟律。何妥著书多种，尤《乐要》、《考定钟律表》与胡曲有关，存世诗歌六首，其中《入塞》一首诗云：“桃林千里险，候骑乱纷纷。问此将何事，嫖姚封冠军。回旌引流电，归盖转行云。待任苍龙杰，

方当论次勋。”依然荡溢着北方草原胡风。

元代来自中亚术赤封地之康里部的不忽木，英姿奇伟，能诗擅曲。顾嗣立《元诗选》录其《过赞皇五马山泉》诗一首，涵虚子《词品》称其如“闲云出岫”。明朱权《太和正音谱》录其散套【鹊踏枝】一调，隋树森《金元散曲》辑为一套。【仙吕·点绛唇】《辞朝》，其套数曲牌依次为【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【那吒令】—【鹊踏枝】—【寄生草】—【村里迓鼓】—【元和令】—【上马娇】—【游四门】—【后庭花】—【柳叶儿】—【赚尾】。此十四调组成一套曲，吸收唐宋大曲与诸宫调之联套手法，将同一宫调中众多曲子连缀起来吟唱，以反复咏叹不忽木欲辞朝归隐之潜行意念。另外同为康里部的色目诗人康里百花留存于世的《题夏禹玉〈烟江叠嶂图〉》一诗曰：“几行云雁日边来，一幅征帆天际小。”“我生自是优游者，足迹何曾半天下。”亦抒写得格外豪放、自在与潇洒。

中亚雍古部回回人马祖常，幼年时随父信奉聂斯脱利教，经史皆通，能写善译，诗文兼工，卓然成家。曾参加编写《英宗实录》。元刊本《石田集》收录他一些诗文，其中一首《饮酒》即写世祖功业与入华之传奇经历，诗曰：“昔我七世上，养马洮河西。六世徙天山，日日闻鼓鼙。金室狩河表，我祖先群黎。诗书百年泽，濡翼岂梁鹬。”又写华夷文化交融之大势曰：“后来兴唐臣，胤裔多羌氏。春秋圣人法，诸侯乱冠笄。夷礼即夷之，毫发各有稽。”在《河湟书事》中则真实地记载波斯人入华通商之经历：“波斯老贾度流沙，夜听驼铃识路赊。采玉河边青石子，收来东国易桑麻。”另外他写的两首《绝句》更是形象生动地描绘波斯商人来到中原所享受的乐舞歌宴之奢华：

翡翠明珠载画船，黄金腰带耳环穿。
自言身在波斯国，只种珊瑚不种田。
盈盈小客抱琵琶，歌舞王孙帝子家。
弹得开元教坊曲，金钱还只当泥沙。

阿里耀卿与其子阿里西瑛均为元代波斯籍词曲宿将。阿里西瑛多才多艺，曾将住处命名为“懒云窝”，并写【双调·殿前欢】《懒云窝》咏颂：“懒云窝，醒时诗酒醉时歌。瑶琴不理抛书卧，无梦南柯。得清闲尽快活，日月似穿梭过，富贵比花开落。青春去也，不乐如何！”文辞洒脱，极尽酣畅行乐之能事。他又以善吹笙箫、奏胡乐而驰名中原艺坛，西域散曲大家贯云石专写《笙箫乐为西瑛公子》诗词予以赞誉。

元代著名诗人萨都刺，字天锡，号直斋。俞希鲁撰《至顺镇江志》称其为波斯“回回人”，杨维桢在《西湖竹枝集序》称之为“西域答失蛮氏”色目人，并行文高度评价：“天锡诗风流俊爽，修本朝家范。”干文传《雁门集序》称其诗：“豪放若天风海涛，鱼龙出没。险劲如泰华云开，苍翠孤耸。”萨都刺存诗七百九十八首，词十四首，另有散曲套数一组。代表作如《过居庸关》、《早发黄河即事》、《鬻女谣》、《登歌风台》、《芙蓉曲》、《金陵怀古》、《念奴娇》等皆为文史名篇。其《上京即事》是于元统元年（1333）春去塞外迎接南台中丞马祖常时，一路策马扬鞭、触景生情之佳句：“祭天马酒洒平野，沙际风来草亦香。白马如云向西北，紫驼银瓮赐诸王。”“牛羊散漫落日下，野草生香乳酪甜。卷地朔风沙似雪，家家行帐下毡帘。”“紫塞风高弓力强，王孙走马猎沙场。呼鹰腰箭归来晚，马上倒悬双白狼。”其诗风粗犷宏阔，极富民族与地域特色。

顾嗣立在《元诗选》中曾高度评价萨都刺及其诗词名作，同时竭力褒奖西域、波斯等地的诸胡人诗家：“有元之兴，西北弟子，尽为横经，涵养既深，异才并出。云石海涯、马伯庸以绮丽清新之派，振起于前；而天锡继之，清而不佻，丽而不缛，其能于袁（桷）、赵（孟頫）、虞（集）、杨（维桢）之外，别开生面者也。于是雅正卿、达兼善、乃易之、余廷心诸人，各逞才华，标奇竞秀，亦可谓极一时之盛云。”

西域波斯曲家马昂夫亦称薛昂夫，今存小令六十五首，套数三套，另有诗与词若干首，尤以曲著称，为元散曲一大家。《太和正音

谱》评其曲“如松阴鸣鹤”，又谓“如秋菊独茂”。当时社会名流多有评述，如赵孟頫称其诗词：“激越慷慨，流丽闲婉，或累世为儒者所不及。”王德渊评其诗词：“新严飘逸，如龙驹奋迅。有并驱八骏，一日千里之想。”马昂夫撰写的《赠钱塘善歌者骆生》，以诗文生动地描摹一位盲人艺术家的不凡经历：“骆生家在钱塘住，正近曲江苏小墓。生来无目最善音，自小学歌今独步。忆昔太平开乐府，新声传得宫中谱。摩诃兜勒西域来，子夜吴歌自风土。”“为我扬袂歌一行，满堂闻之皆动色。……掩琴罢坐求我歌，我歌哀乐何其多。”另如马昂夫所作【正宫·端正好】《商隐》，则生动地描述了他淡泊名利，退隐田园，粗茶淡饭，山歌村舞，自得其乐之闲逸心情。此套数依次用【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【赛鸿秋】—【耍孩儿】—【四煞】—【三煞】—【二煞】—【一煞】—【尾声】一系列曲牌，尤其是第三叠【滚绣球】历述农村各种各样自娱自乐的“词话”、“乐舞”、“杂剧”之表演情状，写得栩栩如生，历历在目，相当精彩，极富情趣：

听张古唱会词，看村哥打会讹，挺王留讪牙闲嗑，李大公信口开合，赵牛表瓏会橈，史牛斤嘲会歌，强沙三舞一会曲破。俺这里虽无那玉液金波，瓦盆中浊酒连糟饮；桌儿上生瓜常梗割。直吃的乐乐醅醅。

中亚胡人曲家阿鲁丁，亦称玉元鼎或王元鼎，据吴澄《玉元鼎字说》一文陈述家世：“学者阿鲁丁，以玉为姓，以元鼎为字，其先世西域人。始祖玉速阿剌，从太祖皇帝出征，为勋旧世臣家。”^{〔8〕}《录鬼簿》“前辈名公”中称“王元鼎学士”。《南村辍耕录》中称其为“翰林学士”，可见知识之渊博。他写的套数【大石调】《雁传书》描绘一位风尘女子在暮春时节，日夜思恋情人的愁苦之情，譬如其中【明妃曲】曲牌曰：“愁闻，是谁家风前笛韵，梅花片如落江城，难禁。听出了断肠声，倒惹得月愁人病，鹃啼春思月中魂。花迷蝶梦窗前影，

恹恹病，这相思能终得几个黄昏？”其情深意切，甚为动人。元代诗人、曲家多有柔肠侠义、怜香惜玉之情愫，喜欢赠诗文词曲于青楼艺妓。诸如阿鲁丁《初见顺时秀》一诗云：“郭外寻芳景物新，顺溪流水碧粼粼。时时啼鸟催人去，秀岭花开别是春。”据《辍耕录》卷十九“妓聪敏”条搜记艺妓与诗人之逸闻趣事：“歌妓顺时秀，姓郭氏，性资聪敏，色艺超绝，翰林学士王公元鼎甚眷之。偶有疾，想吃马版肠，元鼎即杀所骑千金五花马，取肠以供，京师传为佳话。当时中书参政阿鲁威亦属意于秀，戏问：我比元鼎如何？答曰：参政是宰相，学士是才人。燮理阴阳，致君泽民，则学士不及参政；嘲风咏月，惜玉怜香，则参政不及学士。阿鲁威付之一笑。”

古波斯境内大食国之胡人曲家大食惟寅来到中国后，与朝野诗界交往密切，他特别推崇元散曲大家张可久（号小山）及其曲作。大食惟寅曾写有一首小令【双调·燕引雏】《奉寄小山先辈》，盛赞张可久先生意气豪迈，精神境界高远，其作在词曲界独占鳌头，声名传遍华夏各地，借此生动形象地记录了中波两国诗词文人的友好往来与文化交流：

气横秋，心驰八表快神游。词林谁出先生右？独占鳌头。诗成神鬼愁，笔落龙蛇走，才展山川秀。声传南国，名播中州。

波斯回回曲家丁鹤年，祖父苦思丁，官至临江路达鲁花赤。父马禄丁，他取其名为姓。丁鹤年一生羁旅漂泊，饱经沧桑，写有大量诗作。《四库全书总目》评价丁鹤年诗词：“往往沉郁顿挫，逼近古人，一无元季纤靡之习。”明瞿佑《归田诗话》称他“作诗极工，炼字精致”。清全祖望在《鮚埼亭集外编》中誉称丁鹤年为“文苑巨子”。丁鹤年除写有如《钱塘怀古》、《长江万里图》、《长啸篇》等大气魄的诗作外，也见长精雕细刻一些情深意切的忆友寄情小诗作。例如他写的《赠表兄赛景初》诗云：“萧条门巷旧王孙，旋写黄旌换绿尊。富贵恍

来还自去，只留清气在乾坤。”另为故友毛楚哲写的《题画葡萄》诗云：“西域葡萄事已非，故人挥洒出天机。碧云凉冷骊龙睡，拾得遗珠月下归。”对他与生俱来的独特诗风神韵，戴良在《鹤年先生诗集序》如此评价与赞誉：

凡幽忧愤闷悲哀之情，一于诗焉发之。观其古体歌行诸作，要皆清丽可喜，而注意之深，用工之至，尤在于五七言律。……其措辞命意，多出杜子美；而音节格调又兼得我朝诸阁老之所长。故其入人之深，感人之妙，有非他诗人之所可及。

在《录鬼簿续编》中所记载的西域胡人曲家兰楚芳，“丰神秀英，才思敏捷”。他曾任江西元帅，与诗人刘庭信吟唱互曲时，“人多以元（稹）白（居易）拟之”。即时，“公因随口歌落梅花云：‘金刀细，锦鲤肥，更那堪玉葱纤细。’刘接云：‘得些醋，成风味美，诚当俺这家滋味。’才子佳人，诚不多见也。”兰楚芳所写小令【南吕·四块玉】《风情》，只用寥寥几笔，白描式地描绘出一位少女复杂、曲折、起伏，然而率直的婚恋情感，为许多曲家望之项背而感叹：

意思儿真，心肠儿顺。只争个口角头不圪圄。怕人知，羞人说，嗔人问。不见后又嗔，得见后又忖，多敢死后肯。

我事事村，他般般丑。丑则丑村则村意相投。则为他丑心儿真，博得我村情儿厚，似这般丑眷属，村配偶，只除天上有。

除了上述有代表性的胡人曲家，在各民族文人雅士大交融的辽、金、元时期，西域、波斯、塞北诸国很多诗人曲家入主中原。例如钟嗣成《录鬼簿》中所列举的不忽木平章、贯酸斋学士、萨天锡照磨、李直夫、胡紫山、盍志学等等。无名氏《录鬼簿续编》中的丁埜夫、

杨景贤、金子仁、金元素、金文石、王景榆、赛景初、沐仲易、虎伯恭等等。另外还有大量胡人无名氏之曲作，有些作品艺术质量实不在史载大家名曲之下。

诸如无名氏编写的【越调·寨儿令】（亦称【柳营曲】）《题章宗出猎》，描写金朝第六代皇帝金章宗完颜景兴师动众，群随出猎与凯旋归朝的盛大场面，曲云：“白海青，皂笼鹰，鸦鹞兔鹑相间行。细犬金铃，白马红缨，前后御林兵。喊嘶嘶战马蹄轻，雄纠纠御驾亲征。厮琅琅环警响，吉丁铛革登敲鸣，呀刺刺齐和凯歌行。”女真皇帝率众游猎，持鹰牵犬一路豪歌，仍不减当年草原围猎之雄风。曲意未尽又云：“红锦衣，皂雕旗，银盘也似脸儿打着炼捶。鹰犬相随，鞍马如飞，排列的雁行齐。围子首凤翅金盔，御林军箭插金钗。剔溜秃鲁说体例，亦溜兀刺笑微微，呀刺刺齐和凯歌回。”只见在盛大狩猎活动中，君臣混杂在一起，打着胡旗、说着胡话、唱着胡歌、吟着胡曲，尽情撒欢，满载而归。如此豪放雄健的曲令词章怎能不冲击当时萎靡低沉的中原汉乐府！

还有更加炽热火爆之胡风曲目，即无名氏遗留的【双调·水仙子】《晋王出猎》：“打着面皂雕旗招飏忽地过山坡，见一火番官唱凯歌，呀来呀来呀来呀来齐声和。虎皮包马上驮，当先里亚子哥哥。番鼓儿劈颯桶播，火不思必留不刺扑，簇捧着个带酒沙陀。”写的是塞外沙陀胡将李克用与其子率军出征，借胡乐番鼓与“火不思”助威，他们持旗饮酒一路啸歌，好一派冲天盖地之气势！此种胡汉词语杂糅的雄壮曲体不仅影响了当时的散曲、诸宫调等曲语，另外还对元杂剧作家如关汉卿《玉镜台》、马致远《黄粱梦》、无名氏《昊天塔》的胡风剧词、曲句亦有渗透。

在中国诗词曲学史上，华夏周边与域外的胡族文人入华甚多，作品也非常丰富。据赵义山先生《元散曲通论》统计：“就人数而言，仅依《录鬼簿》、《录鬼簿续编》、《阳春白雪》、《太平乐府》、《元史》等典籍所载，凡30余人，约占有姓名可考的全部散曲作家的10%以上。若就其成就和影响而言，如贯云石、薛昂夫诸人，即令诸多汉族

文人刮目相看。”^{〔9〕}另有元曲大家吉诚甫，其人品与文品，竟使理论家钟嗣成大为敬羨，并撰写【双调·折桂令】《西域吉诚甫》，以赞叹以吉诚甫为代表的胡人曲家对中国古典文学的伟大贡献：

是梨园一点文星，西土储英，中夏扬名。胸次天成，口角河倾，席上风生。吞学海波澜万顷，战词坛甲冑千兵。律按玕衡，声应和铃，乐奏英茎。

陈垣先生在学术名著《元西域人华化考》中反复劝诫人们，一定要重视西域、波斯诸地诗人曲家在中国文学艺术史上的重要地位与作用：

元人文学之特色，尤在词曲，而西域人之以曲名者，亦不乏人。

钟嗣成《录鬼簿》以与贯云石、萨都刺并称，特许为公卿居要路者所独擅，而深致不满于平民。其言曰：“前辈已死名公，有乐府行于世者，不忽木平章、贯酸斋学士等三十一人。方今名公，萨天锡照磨等十人。右前辈公卿居要路者，皆高才重名，亦于乐府留心。盖文章政事，一代典型，乃平日之所学，而歌曲词章，由于和顺积中，英华自然发外，自有乐章以来，得其名者止于此。盖风流蕴藉，自天性中来，若夫村朴鄙陋，固不必论也。”钟嗣成盖以歌曲词章之事出于天才，惟贵介为易名。而元时贵介，西域人特多，此西域人所以在元朝文学界中占有重要地位也。^{〔10〕}

三、诸宫调及元曲与胡乐律制

在人们识读中国古代文人诗、词、曲至戏剧等文体时，经常感到其间似乎缺少一个将叙述体“散曲”过渡至代言体“剧曲”的重要环

节。故此专家学者费尽心机拟从民间曲艺中寻找源头，诸如词文、变文、说话、涯词、唱赚、转踏、陶真、诸宫调、词话、馥说、宝卷、鼓子词、弹词、打连厢、时调小曲等等。经过不断地层层筛选，最终倾向集中于“唱赚”（或“赚词”）与“诸宫调”。然而同时又发现一个新问题，人们若想真正弄清这两种文体形式的来龙去脉，都无法绕过最令人头痛的“宫调理论”以及“胡汉词曲”交互影响的玄奥课题。

关于“唱赚”与“诸宫调”，胡士莹先生将其归入“乐曲系的词话”，其理论依据胡应麟《少室山房笔丛》卷四十一所述：“元人杂剧之类戏文者，又金人词话之变也。”以及孙楷第《词话考》所云：“元明人所谓‘词话’，其‘词’字以文章家及说唱人所云‘词’者考之，可有三种解释：一词调之词；二偈赞之词；三骈丽之词。”又所谓：“宋代各种词话体的说唱文学，大体上可归纳为两种类型：一种是按照乐曲填成唱词，中间杂以说白，这是属于乐曲系的；另一种是用七言诗体作唱词，中间杂以说白，这是属于诗赞系的。”而“唱赚”与“诸宫调为叙述体的说唱文学，是有说有唱的伎艺”。此种宋、金盛行的“说唱艺术由单人或两人演唱到多人演唱，由不化妆到化妆，由说唱者到剧中人，包含着这种说唱由曲艺向戏剧过渡状态。我国古代戏曲自有它的传统，但宋、元之间的这种过渡，也是元曲正式形成的重要因素”^{〔11〕}。这是从词义角度来审视其说唱文体，另外一个重要因素则来自“宫调”的联套递唱。

卢前先生曾在《词曲研究》一书之第五章《从词到曲的转变》中认为“曲源于词”，而“曲”也同时成就于“词”。他说：

曲的体裁也多根据词的，可分三种：确是一体而自词变化出来的，如寻常散词变成曲的小令；词中成套的，变成曲中套数（不过在词甚少见），词的犯调变成曲的带过曲、南曲的集曲；词的联章变成曲的重头。还有虽不是一体而及相当的，如词的“大遍”与曲的“套数”；词的“摘遍”与曲

的“摘调”。至于自词变出而未成形的如“诸宫调”、“赚词”，这又属于词曲难分的一种。……套在词，起初是一词多遍，后来是一宫多调。将变为曲的时候，诸宫调可以联套，已变为曲了。一套里还可借宫，再进一步可以联合南北曲成套。

赵义山先生在对唐宋大曲、宋金唱赚与诸宫调等曲式结构分析之后发现：“唱赚一体是北曲套数体式的源头，甚而可以说北曲套数是对唱赚体式的直接借用。……始将词、曲通观，‘赚’即是‘套’，‘套’即是‘赚’。”而无论是“唱赚”，还是“诸宫调”的联套均为“胡汉民族融合的历史产物。”对此他作如下充满辩证法的论述：

北曲曲乐体系的形成，仍是以传统的词乐为主体，在此基础上，再吸收北方少数民族音乐和北方汉民族的民间音乐，经过融合改造（这种改造应当是双向的），最后才形成一个既主要来源于词乐而又有别于词乐的新的曲乐体系。从音乐的角度说，是一个新的曲乐体系的形成，但从文化背景上看，它却是民族融合的历史产物，是落后民族掠夺先进民族之文化而最终又被先进民族之文化逐渐征服的产物。^[12]

“唱赚”或“赚词”为宋代民间流行的讲唱或说唱艺术。唱赚之“赚”，在民间又称为“不是路”，是宋代民间歌曲的一种特殊表演艺术结构。其节奏特点是“散板”与“定板”交错运用，每一句的开头都有两板，给人以入拍的感觉，随即转入“散板”，句末出现“底板”。各句均如此处理后，至末尾，忽然转入一板一眼，用一句四言歌词结束，听者正以为进入有板乐曲时，却作了终结。所以南宋耐得翁《都城纪胜》记载：“赚者，悞赚之意也，令人正堪美听，不觉已至尾，是不宜为片序也。”据说，此为艺人张五牛参照民间曲艺鼓板中分为四段的《太平令》演唱而创造出来的新兴艺术形式。后来他又

以北宋时流行的缠令、缠达两种曲体为基础，并广泛吸收大曲、曲破、嘌唱、慢曲、耍令、番曲、叫声等诸家腔调，创造出“唱赚”这一新兴曲体，即如《都城纪胜》所详述：

唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾生为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者，为缠达。……中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有四片太平令或赚鼓板，即今拍板大筛扬处是也，遂撰为赚。……凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、小唱、耍令、蕃曲、叫声诸家腔谱也。

当地艺人以广征博采的学习态度，积极吸纳包括胡乐“蕃曲”在内的唐、五代曲艺歌调诸腔谱的“唱腔”，最早是用同一宫调中的若干曲子组成一个套数来歌唱表演。“蕃曲”，据宋曾敏行《独醒杂志》所述：“宣和末（1125），客京师，街市鄙人，多歌蕃曲，名曰《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》等。其言至俚。一时士大夫亦皆歌之。”中原讲唱诸曲所采大曲、曲破之乐舞曲也同样与西域、波斯胡曲有关系，“唱赚”曲种以同一宫调若干曲子进行串唱形式早为胡人所熟知与惯用，当然这一切传入中原即已逐渐华化且变异。

宋陈元靓《事林广记》中有《圆社市语》“唱赚”一套，即【中吕宫·圆里圆】，吟唱【紫苏丸】—【缕缕金】—【好女儿】—【大夫娘】—【好孩子】—【赚】—【越恁好】—【鹧打兔】—【尾声】九支曲。此“唱赚”前面列有讲唱规则《遏云要诀》，还有【鹧鸪天】《遏云致语》。后则缀有《驻云主张》及一首诗歌云：“鼓似真珠缀玉盘，笛如鸾凤啸丹山。可怜一片云阳木，遏住行云不往还。”再对照《事林广记》中绘制的“唱赚图”，经考察，在一处杨柳依依的楼台亭榭之前院，有九位或汉装或胡服夷帽的闲散之人在鼓、笛、板的伴奏下，愉快地踢球玩耍，即所谓的“歌唱蹴球图”。通过其中大部分的胡人衣冠装束及踢球形制似为由波斯传入的“波罗球”。

据向达先生在《唐代长安与西域文明》“长安打毬小考”一节考证：“波罗毬（Polo）为一种马上打毬之戏。发源于波斯，其后西行传至君士坦丁堡，东来传至土耳其斯坦。由土耳其斯坦传入中国西藏、印度诸地。日本、高丽亦有此戏，则又得自中国者也。”其中“波罗二字与此种毬戏”本来自唐杜环《经行记》中“土有波罗林，林下有毬场”之记载。而由波斯大宛输入的“波罗毬戏”，唐代亦称为“击鞠”，“《文献通考》名打毬为蹴毬”，即上述“蹴球”。唐王建有《宫词》云：“对御难争第一筹，殿前不打背身毬。内人唱好《龟兹急》，天子鞘回过玉楼。”说明众人不仅打球还要鼓乐唱胡曲。凡打球或踢球胜者，“名曰头筹，得筹则唱好”。又说：“打毬本以马上为主，唯唐代长安亦行步打。”王建《宫词》所谓“寒食宫人步打毬”是也。“步打之风至宋未衰”，向达所述引文均与《事林广记》的《唱赚图》相吻合。为此杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中特作如下综述：

唱赚，可以说，是宋代流行的最高的艺术歌曲形式，它包含着慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声等很多构成因素；换言之，它既包含着传统的艺术歌曲，也包含着当时汉民族、少数民族的民间歌曲、外国歌曲，以及它们的加工变奏形式。在它里面，体现着劳动人民创新的要求与倾向，也体现着他们在这一方面的创造上和表演艺术上的丰富的经验。^{〔13〕}

“唱赚”在南宋达到极盛时，其中尤以张五牛与“李霜涯作赚绝伦”。后来又逐步发展成为“覆赚”，专唱“花前月下之情及铁骑之类”。在此艺术表演基础上，为铺设人物故事情节，以若干套同宫调曲子连续歌唱则形成体制更大、更接近元曲本体，杂糅更多胡族文化成分的“诸宫调”。

唱赚与诸宫调必须依赖的宫调理论，始终是缠绕中外乐舞戏剧与“剧诗”文化比较研究的羁绊。对此尖端课题，我们理所当然应该从

新的学术角度与理论高度进行务实的文体审视与学术剖析。

宫调是中国古代音乐术语，是指调高和调式的相互关系。“宫”作为“调高”解释，又称为“均”，宫位既定，一定调式的各音也都随之而定。依据宫音所在的律，称为某宫或某均。“调”作为“调式”解释，也称“声”，其声作为调式的主音而构成一列音时，即称为某调或某声。宫和调的具体解释，自魏、晋、唐、宋至辽、元各有不同。据《中国音乐词典》诠释：“传统的宫调系统略分四大类：一、律一声系统的宫调；二、琴律系统的琴调；三、工尺谱系统，或以弦序、孔序为标志的燕乐和民间音乐的宫调；四、词曲和南北曲系统的宫调。”^[14]经音乐形态学比较研究，前两种为较纯粹的华夏民族传统宫调理论，而后两种相当程度地融入了西域、波斯胡乐、胡曲宫调及其有关乐理。

关于工尺谱系统之工尺谱是因“工”、“尺”等谱字记写唱名而得其称谓，又称为“俗谱字”。其谱字初见於沈括《梦溪笔谈》所记“合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五”等。随之，陈旸《乐书》“鼙箏”条注曰：由此胡乐器之指法符号为“今教坊所用（鼙箏）上七空，后二孔，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合字谱其声”。对此谱字的来历，宋沈括在《梦溪笔谈》卷五猜度：“今蒲中逍遥楼楣上，有唐横书梵字，相传是《霓裳》谱，字训不通，莫知是非。”《四库全书·白石词提要》亦云：“莫辨其似波似磔，宛转欹斜，如西域旁行字者，节奏安在？”据人们推测其谱似来自与“梵字”同属的“西域旁行字”。对此，陈旸《乐书》卷一一七亦作类似论证：

御制《韶乐集》中，有正声翻译字谱，又令均容班部头任守澄并教坊正部头范日新、何元善等注入唐燕乐半字谱，凡一声先以九弦琴谱对大乐字并唐半字谱，并有清声。

唐燕乐之“半字谱”，有人称为“草体谱字”，为完整汉字取其一半。然而工尺谱从传统文字谱如黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲

吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟诸谱字中仅拆取一笔一画。倒是潘怀素先生在《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》一文中，经将与古印度音阶七音梵字比较后惊异地发现：“今字谱的正声与梵文七声排列在一起，就会明白地看出，今字谱的正声，正是采取了梵文七声的半个字。”^[15]日本音乐史学家田边尚雄在《中国音乐史》中也认为工尺谱“当来自西域，恐出于回教中”。中国乐律学专家邱琼荪在《燕乐探微》一书亦作类似论证：

俗谱字的来源，不外中国自有和外来二说。依作者推想，可能是外来。虽不能说是苏祇婆谱法，如凌廷堪所言，然随着胡琵琶而流入中国，不无几分理由。源于何国？来自何时？都不可考。以常理论，当为印度、波斯、阿拉伯诸国，或为龟兹，是西域某一国的音名或唱名。合、四、一、上、尺、工、凡者，是其音译，或为促音。……陈旸的《乐书》称为“翻译字谱”，所以翻译，一般以为译音、译义，没有必要时决不会译形的。何况这是音名或唱名，更没有不译音而译形的理由。这谱字为中国自有则已，若为外来，则我坚决主张：“译音说。”^[16]

我们现在能见到的敦煌千佛洞所发现的后唐明宗长兴四年（935）写本之“唐人大曲谱”、“唐代燕乐半字谱”，还有“《白石道人歌曲》旁谱”、“《琴律说》古谱”、“《词源》管色应指谱”、“《事林广记》管色指法谱”，以及《辽史·乐志》所记“草体谱字”等文献细加辨别，从外形上看都恰似胡文梵字所演化。论及谱字又是唐宋外族音乐文化大量渗入时所产生，故不能不促使我们从民族文化生成与国际语言艺术交流角度来分析思考。

追根溯源，南北曲宫调系统渊源于唐宋燕乐二十八调之名称，后演绎于南宋词曲音乐的七宫十二调，金、元的六宫十一调，元代北曲的十二宫调，元末南曲的十三宫调，明清的五宫四调或九宫调。此宫

调理论其重要在贯穿于中国古代词曲与戏曲演化的全过程。为证实元曲与唐宋燕乐的传承关系，笔者特将周德清《中原音韵》、燕南芝庵《唱论》中所用“宫调”名称与“唐燕乐二十八调”，以及“燕乐四均二十八调”进行一番学术对照。根据周德清《中原音韵》分类，“大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调”，并云：

仙吕宫清新绵邈。南吕宫感叹伤悲。中吕宫高下闪赚。
黄钟宫富贵缠绵。正宫惆怅雄壮。道宫飘逸清幽。大石风流
酝藉。小石旖旎妩媚。高平条畅浹漾。般涉拾掇坑塹。歇指
急并虚歇。商角悲伤婉转。双调健捷激袅。商调凄怆怨慕。
角调呜咽悠扬。宫调典雅沉重。越调陶写冷笑。

燕南芝庵《唱论》文字与上述宫调理论基本一致，只是在每个宫调后加有“唱”字，另外则将“仙吕宫”改为“仙吕调”，将“高平条畅浹漾”之“畅”改为“物”。

周贻白先生对上述题记之“六宫十一调，共计十七宫调”做出以下诠释：

所谓“宫”、“调”，即今所谓“调门”，如“工字调”、“尺字调”之类。其名目则出自宋代“大曲”的十八调。因十八调中“正平调”一项无“大曲”，故到元代只列作十七宫调，且名目亦有改变。实则这十七宫调，并未全用。……从元代散曲到剧曲，其间又有一番变迁。如以今存“元代杂剧”所用宫调予以统计，则实只九调，即“正宫”、“中吕宫”、“南吕宫”、“仙吕宫”、“黄钟宫”、“大石调”、“双调”、“商调”、“越调”（五宫四调）。那就是说，除此九个宫调之外的“小石调”、“商角调”、“般涉调”等三调，是不用于剧曲的。^[17]

在宫调的基础上，几经古代艺人的努力培植与精心打造，即出现令中国曲艺界、戏曲界情绪为之大振的“诸宫调”。若结合古西域、波斯、印度、敦煌的各种各样讲唱文学作一系统性的史学与比较学的研究，有朝一日历史真相会浮出水面。

宋王灼《碧鸡漫志》卷二记载，“诸宫调”为北宋神宗熙宁至元祐年间（1068—1085）由平阳府泽州（今山西晋城）人孔三传所创立，即所谓：“泽州，孔三传者，首创诸宫诸古传，士大夫皆能诵之。”又见南宋耐得翁《都城纪胜》：“诸宫调，本京师孔三传编撰传奇，灵怪，入曲说唱。”孟元老《东京梦华录》亦有“孔三传”、“耍秀才”等在京都汴梁（今河南开封）演唱“诸宫调”的文字记载。

据《梦粱录》记载，“说唱诸宫调”者如“今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此，说唱亦精，于上鼓板无二也”。另有夏庭芝《青楼集》亦载：“赵真真、杨玉娥善唱诸宫调。杨立斋见其呕张五牛、商正叔所编《双渐小卿》，因作【鹧鸪天】、【哨遍】、【耍孩儿】、【煞】以咏之。”再如南戏《张协状元》第一出就有“诸宫调唱出来因”之语，并云：“《状元张协传》，前回曾演，汝辈搬成”之重要台词。还有元杨立斋散曲《哨遍》记载，张五牛曾创作诸宫调《双渐苏卿》，即“张五牛、商正叔编《双渐小卿》，赵真卿善歌。立斋见杨玉娥唱其曲，因作【鹧鸪天】及【哨遍】以咏之”。《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”亦载：“诸宫调传奇，高郎妇、黄淑卿、王双莲、袁太道。”上述诸多资料均证明“诸宫调”，这种老百姓喜闻乐见的“宫调”连缀演唱形式，在两宋至金、元时期曾广为流传。当然真正形成气候的“诸宫调”艺术形式应是金章宗时期。

现存诸宫调作品主要有山西平阳府董解元编创《西厢记诸宫调》，还有残缺不全的山西平阳府刻印的金人套曲《刘知远诸宫调》，以及散见于《雍熙乐府》等书中的元人王伯成的《天宝遗事诸宫调》。其余古文献籍上所散记的“诸宫调”绝大部分早已散佚，后经吕文丽博士搜集、整理、研究，遂在她的学位论文《诸宫调与中国戏曲形成》中“确定的诸宫调的作品名目，共计 21 种”，并作下述较为全面系统

的文字梳理：

1. 《诸宫调霸王》，2. 《诸宫调卦铺儿》（以上据《武林旧事·官本杂剧段数》），3. 《崔韬逢雌虎》，4. 《郑子遇妖狐》，5. 《井底引银瓶》，6. 《双女夺夫》，7. 《倩女离魂》，8. 《谒浆崔护》，9. 《双渐豫章城》，10. 《柳毅传书》（以上据《董西厢·断送引辞》，其中《双渐》并见石君宝《诸宫调风月紫云亭》杂剧），11. 《前汉诸宫调》，12. 《后汉诸宫调》，13. 《古尚书诸宫调》，14. 《五代史诸宫调》，15. 《三国志诸宫调》（以上据《太平乐府》卷九载杨立斋《般涉调·哨遍》散套，其中《五代史诸宫调》、《三国志诸宫调》并见石君宝《诸宫调风月紫云亭》杂剧），16. 《七国志诸宫调》（据石君宝《诸宫调风月紫云亭》杂剧），17. 《状元张协》（据南戏《张协状元》开场的诸宫调及【满庭芳】词），18. 《赵贞女》（据《天宝遗事》“引辞”“虽脂妆，不比送君南浦、拜月西厢”）。^{〔18〕}

吕文丽博士在学位论文编目后补注称：“以上共计 18 种，加上《董西厢》、《刘知远》、《天宝遗事》三种，合计 21 种。另据《刘知远》诸宫调中的用典，笔者认为《乐昌分镜》、《织女牵牛》、《宗道休妻》、《李勉负心》、《王魁》、《孟姜女》及《官本杂剧段数》中的《相如文君》等 7 种，可能也有相应的诸宫调作品。”

上述诸多汉文名目的诸宫调作品，从表面上看似乎没有西域、波斯文学艺术折射的影子。但若细加追究，就不完全是那么回事。这如同新瓶装旧酒一样，文本篇目、内容地道是华夏民族的，但叙述形式与方法则融入了不少外域胡文化的成分。

最早重视与强调诸宫调研究的郑振铎先生在《宋金元诸宫调考》一文中曾诧异地指出：“诸宫调的体制是一种崭新的创作，在过去的文学史上，找不出同类的东西来的；诸宫调的体制又是异常的宏伟壮

丽，在过去的名著更寻不出足以与之相比肩的长篇巨作出来（只有敦煌的《维摩诘经变文》足以与之相提并论罢）。向来我们对于叙事诗的编著便是很不努力的，那么寥寥数百行的《孔雀东南飞》与《木兰辞》，却已足为我们的古文学中的珍异。”从来对叙事诗与戏剧文体缺乏重视，中原汉民族文人，如何在辽、金、元外族统治时期醒过神儿来，即在“中世纪的前期，却突然有了一个绝大的进步与成就，那便是‘变文’的产生与诸宫调的突起”，对此令人费解的华夏文坛蹊跷之事，郑振铎先生苦苦寻觅原因，最终找到了诸宫调诞生之地——“金代山西平阳”艺人与作品的流变历史，对此他有些按捺不住心中激动而挥毫疾书：

经北宋末年的大乱，一部分的说唱诸宫调的艺人，虽随了贵族士人们迁徙到中国南部去，而其他一部分却仍留居于北部；或迁徙西陲的边疆上去。他们在少数民族所统治的地方，仍在说唱着，仍在散播他们的影响。这影响便发生结果于今有的两大部诸宫调《董西厢》与《刘知远》身上。这使诸宫调的本来面目，至今尚能为我们所知。这使诸宫调的宏伟的体制至今更为我们所认识。且即在那个地方，又发生出一个极伟大的影响来。^[19]

依笔者所见所闻而得知，《董西厢》在元代时期流播范围就极为广阔，甚至已传至古代西域且末、焉耆国一带，李正民先生在《董解元〈西厢记〉的体裁及其民间文艺特色》一文之“附言”中曾提及，何德修《沙海遗书——论新发现的〈董西厢〉残叶》一文中曾披露：

- 1986年9月，在新疆且末县塔提让乡的一处古遗址中，发现了一批纸质文书，其中有纪年文书，署为“至元二十年十二月”（1283），还有《董西厢》抄件一叶，即卷五之【仙吕调·赏花时】及【尾】。“就目前所知，这是迄今发现的惟

一一种由元代人手书的《董西厢》，尤其是出在边疆地区，它的史料价值和学术价值自是不言而喻的。”由此可见，1283年前，《西厢记诸宫调》已被广为传抄，并流传到遥远的西域，令我们不禁有“凡有井水饮处，即能歌董歌”之推断。^[20]

此条重要信息告诉学术界诸位同仁，《董西厢》之所以能在金元诞生不久就远播西域，至少证实此种说唱形式本为那里胡人所熟悉而乐于接受。

与“董西厢”齐名的《刘知远诸宫调》现存残本42页，在1907—1908年间，俄国科兹洛夫探险队在发掘古代西域黑水城（今甘肃境内酒泉北）时被发现。有要文陈述：“中国学者根据刻本版式和作品的语言风格、结构体例、使用宫调等方面，确定为12世纪左右的作品，是现存诸宫调刻本中最早的一部。”又云：“《刘知远诸宫调》刻本的发现，可以看到前期诸宫调的艺术成就和乐曲结构样式，为研究诸宫调的形成和发展，提供了珍贵的资料。”^[21]此种“诸宫调”的刻本始为金代印书中心平阳所刻，主人公刘知远为五代后汉王朝的建立者，为突厥沙陀部胡人。后晋时出任河东节度使，累封至北平王。后在太原称帝，为后汉高祖。此讲唱艺术所描述的即“刘知远发迹变泰及与李三娘悲欢离合”的故事，无论宫调使用还是曲牌设计都呈现着较为原生形态的面貌。

四、胡乐舞与诸宫调及元曲

现存的《西厢记诸宫调》的早期版本，为明嘉靖本《董解元西厢记》与《古本董解元西厢记》。刊刻时间尽管较为靠后，但仍能透过其文本宫调与曲牌系统了解到历史上胡汉文化交流的信息。

笔者从《丝绸之路文献叙录》一书中阅读到季羨林先生撰写的《吐火罗语与尼雅语》一文，其中有这样一段重要的考证：“吐火罗语

发现后，人们对中印文化交流和佛教传播的认识，起了根本的转变。原来佛教最初不是由印度直接传入中国，而是经过吐火罗民族，或说吐火罗的人为媒介。”^{〔22〕}据考察确认，历史上的吐火罗国即在波斯境内的中亚两河流域一带，这支古族与这里世代生活的“昭武九姓”诸国人与安息人、粟特人、大夏人等一起在向东方世界传播佛教文化与波斯艺术方面起到了重要的中介作用。

美国宾州大学梅维恒教授曾写过一本《绘画与表演》的学术专著，其中有他在波斯与印度实地调查的类似中国金元时期的“诸宫调”之叙事文体的原形态描述。或许我们通过此领域的学术比较，多少能够揭示开一些郑振铎所述“至今尚能为我们所知”的突然发生的“诸宫调的本来面目”。梅维恒在“看图讲唱通过中亚的传播”一章中，首先将目光投向了中亚锡尔河与阿姆河的波斯属地的粟特人身上。他像发现新大陆似的看到：

在五至七世纪之间，由于沿伟大的“丝绸之路”进行的国际贸易的扩大，使得中亚和世界其它地区的联系更加紧密。在这条路上最为活跃的各种文化要素的传输者，要数粟特人了。结果粟特语也发展出一批详尽的佛教词汇。在叙事艺术方面，粟特人使用了“连环画史诗”的技法，这是借用了盖蒂·阿札帕（Gitty Azarpay）的术语，她给这个术语下的定义是：“用连环有序的各个场景，使世俗和史诗中的同样一些人物，出现在不同时间的情节或事件当中。”这实际上是和所有看图讲故事传统所用的方法一样。^{〔23〕}

据考证，此种“连环画史诗”或“看图讲故事”表演形式在中世纪一直保存在“波斯—阿拉伯”区域，诸如埃夫利亚·艾凡迪曾对流徙于此地的“绘画说唱艺人”作过如此描述：

他们之中最有名的是霍伽·穆罕默德·希莱比，他在穆

哈木德·帕沙有一家商店。他是一位老人，见过而且荣幸地与苏丹苏莱曼谈过话。他的商店中挂满了图画或画像，都是用笔在粗糙的纸上画的古往今来的英雄斗士，用意是使那些在他门前逗留的行人，可以通过观看这些图画，来得到他们希望得到的好兆头。即：是将有战争还是和平；是玉素甫还是朱莱卡，是梅依还是莱拉，是法赫德还是希仁，是维尔伽还是玉尔沙哈将堕入情网。画匠要考虑这些英雄和美人画的结果，而且要用幽默的韵语作出引人大笑的回答。他靠这些画来维持生计。有时，他带着它们去觐见皇帝，并且作为这些绘画预言家的头领，在公开场合展示他的画。这些预言家用幽默的语言，配上滑稽的手势，来讲说他们的先见之明。^[24]

梅维恒在书前刊印有此“说唱艺人”主要叙述体故事讲唱形式，称之为伊朗说唱“帕尔”或“帕达—达尔”的若干历史图片，并分别附文说明，“观众向英雄帕布吉作布施，婆波吹响海螺”；“帕布吉的婆波在他演讲帕尔时指着其中一个场景，婆毗则把这处场景照亮”；“观看帕尔表演的观众”；“帕布吉婆波在他的帕尔前唱和演奏。婆波在他的后面”。从图片中可清晰地辨析这一系列图中有些类似中国河西与中原一带的“变相”画幡，及其上面绘制着各种形象的历史人物故事画，同一位说唱艺人在助手的配合下或吹奏管乐，或弹奏弦乐正在向观众动情地讲述与演唱。

此种讲唱形式于5—8世纪，被中亚地区的吐火罗人或粟特人带至西域沿天山一带，后将印度佛经故事世俗化当众吟唱讲诉。德国著名女学者葛玛丽根据高昌回鹘王国（850—1250）流行的大型讲唱或戏剧文本《弥勒会见记》依图表演曾作生动描述：

在古突厥语文本中，《弥勒会见记》是戏剧艺术的开端。

在正月十五日这个公共节日里，信徒们聚集在寺院里礼拜圣

地。他们忏悔罪过，奉献物质的、精神的或是象征性的供物，举行拯救亡人的宗教仪式。晚上，他们聆听教诲性的故事，或者高兴地观看展示着的“图画”，观赏颇富才华的“哑剧”演员和朗诵者在按照各自不同的角色演出一些像《弥勒会见记》一类的作品，或是听法师与其弟子们之间的学术对话。这些为演唱而撰写的宗教作品不是经典，但它们却是由“论”（Sastra，宗教理论）的权威们编写的，目的是通过生活中的事例和各种优美表演的刺激，把民众吸引到神圣的教导中去。^[25]

在此文中葛玛丽女士所说的《弥勒会见记》，系指曾在新疆吐鲁番、焉耆与哈密地区分别出土的吐火罗文《弥勒会见记剧本》或回鹘文《弥勒会见记》。据梅维恒在此书中介绍：

德国探险队在焉耆地区叫作硕尔楚克的地方发现的“吐火罗语 A 方言”所写的《弥勒会见记》剧本“具有的特点与同一地区的其它著作一样，即一种戏剧传奇，其中歌咏与道白交替出现……”根据列维的说法，正如《弥勒会见记》的题记所指明的那样，这一文艺作品的类型是用梵文 āṭaka（舞、剧）一词来表示的。这部戏剧的各部分都被称作 nipā 或 nipānt（或与 par、pat 等词有关？），并用一种类似今天剧本中的舞台指导说明来结束：lcārpoṇsā=梵文 niskrānta hSarve（“全体退场”；exeunt omnes），如第 11 幕是这样结尾的：“|| lcār pons || Maitreya samitiāt(akam Guru)darsamñomā Sāksapint nipānt ār- || 全体退场。《弥勒会见记剧本》名为【世（师）尊之】darśan（展示，出世或诞生）的第十一幕闭幕。”又如像 prave sakkār（梵文“prave Śakaśamā-pta”）“幕间插曲”这种套语也是清楚明白的。或许最值得注意的是《弥勒会见记剧本》和《舍利弗与六师外道变文》所依据的《贤愚经》在内容上，以及

一些细节上有着如此多的相似之处，以至于决不能相信它们之间没有什么关系。^[26]

列维与梅维恒在上文所论证的《弥勒会见记剧本》之“弥勒”与《舍利弗与六师外道变文》之“舍利弗”，在历史上早已沿着“丝绸之路”而流传至中国内地，成为老百姓所钟爱的西方“佛陀”，波斯与西域佛僧当众所依图讲唱的演出形式也有机的融入高昌、伊州、沙州、肃州、甘州、凉州、金州一带，成为这里依循“变相”而演唱的“变文”。

“变相”是何物？在中国学术界较为统一的看法是郑振铎在《中国俗文学史》中的诠释“即将佛经的故事绘在佛舍壁画上的东西”，以及巫鸿先生在《什么是变相》中关于“变相是一种叙事性绘画”以及“变相是画在纸、绢或壁上的变文”的有关解释。关于“变文”的定义以及与“变相”的关系与来历，可参考关德栋先生在《〈降魔变押座〉文与〈目连缘起〉》一文中的富有权威性的论证：

“变文”之写作，实为相辅“变相图”之佛教小乘宣传方式。也就是一为绘画之宣传，一为文辞讲唱之宣传。“变相图”亦始于印度，传于西域，而盛于唐代。……这些佛经故事，以绘画为空间的表现者，即“变相图”；以口语或文辞为时间的展开，即“变文”。^[27]

笔者多次去敦煌莫高窟进行学术考察，尤对 17 号窟“藏经洞”出土的《大目乾连冥间救母变文并图一卷并序》深感兴趣。更加庆幸的是 2000 年有机会前去实地阅读榆林窟所存图文并茂的文卷与壁画，并参照樊锦诗、梅林合撰《榆林窟第 19 窟目连变相考释》所得结论：“由胡地输入的‘目连变文’在‘转变’演出时，本来有图卷配合，而且是长卷式的连续画”，以及唐五代吉师老《看蜀女转昭君变》诗：“妖姬未著石榴裙，自道家连锦水滨。檀口解知千载事，清词堪叹九

千文。翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君”，从中获悉“变文”与“变相”的转换关系。还有孟元老《东京梦华录》记载：每年时逢“中元节”，中原地区都要举办“盂兰盆节”、“印卖圣目连经”，并“连续七天的《目连救母》杂剧”。为此，人们不能怀疑印度“变文”与“变相”及乐舞讲唱文学曾经波斯与西域改造加工之后长驱直入中国河西、中原与江南地区，并启发与帮助当地艺人结合本地文化娱乐形式创造出“崭新的”、“异常的”、“宏伟壮丽”的“诸宫调”表演艺术，随之又演变成为集中外文学艺术之大成的“元曲”与“宋元杂剧”。

我们考察“诸宫调”时，发现其歌唱部分由多种“宫调”不同的曲牌所构成，其中有单个曲牌的只曲；有由一个曲牌的双叠或多叠加上尾声而构成的短套曲；以及用属于同一“宫调”的若干曲牌连接而成的套曲。往往民间艺人习惯用这几套曲式以各种不同的方式组织起来，并间杂说白用来说唱长篇故事，此种形式确实是上述“大曲”、“赚词”与“变文”的发展与延续。正如郑振铎先生所述：“诸宫调的祖称是‘变文’，但其母系却是唐宋词与‘大曲’等，他是承袭了‘变文’的体制而引入了宋、金流行的‘歌曲’的唱调的。诸宫调是叙事体的‘说唱调’，以一种特殊的文体，即应用了‘韵文’与‘散文’的二种体制组织而成的文体，来叙述一件故事的。”^[28]除了文中的“变文”、“大曲”之外，“歌曲的唱调”即指“唱赚”或“赚词”，以“韵文”形式来演唱已成为“叙事体说唱调”之“诸宫调”表演艺术。

说到中原“诸宫调”或直接、或间接受到波斯、西域胡乐夷曲之影响，除了审视宫调之形态外，还有一种简便有效的方法，即可由胡化的曲牌去识别其文体之真伪。诸如《董西厢》与《刘知远》之部分曲牌与曲调所显示：

仙吕宫：【六么令】【一斛叉】【醉奚婆】【醍醐香山会】
【六么实催】【六么遍】【河传令缠】【乔合笙】
【香山会】【醉落托】【乐神令】

正 宫：【梁州缠令】【三台】【梁州三台】【文序子】

【梁州令断送】

黄钟宫：【出队子】【赛儿令】【神仗儿】【四门子】

中吕调：【安公子】【牧羊关】【木笪綏】【拂霓裳】【鹞
打兔】【古轮台】【木鱼儿】【安公子赚】【石榴
花】【安公子缠令】

商 调：【回戈乐】【抛球乐】

南吕宫：【傀儡儿】【梁州】

大石调：【伊州袞】【蓦山溪】【伊州令】

般涉调：【柘枝令】【麻婆子】【苏幕遮】【太平赚】

双 调：【乔牌儿】【搅琵琶】【倬倬威】

越 调：【踏阵马】【青山口】【揭钵子】【渤海令】【蛮
牌儿】

高平调：【木兰花】【牧羊犬】

歇指调：【耍三台】

现存“诸宫调”全部曲牌总共约 163 支，然从表象称谓审视仍不失为胡曲的就有上述 52 支，约占总数近三分之一份额。若从“北曲”更广范围中搜检，又有黄钟宫：【者刺古】、【神杖儿煞】；正宫：【呆骨朵】、【小梁州】、【笑和尚】、【蛮姑儿】、【菩萨蛮】、【六么遍】；仙吕宫：【八声甘州】、【游四门】、【六么序】、【六么遍】、【袄神急】；南吕宫：【梁州第七】、【牧羊关】、【菩萨梁州】、【金字经】；中吕宫：【古鲍老】、【醉高歌】、【山坡羊】；大石调：【好观音】、【催拍子】；小石调：【伊州遍】；般涉调：【急曲子】；商角调：【踏莎行】；商调：【高来浪来里】；越调：【秃厮儿】、【麻郎儿】、【拙鲁速】、【鬼三台】、【耍三台】、【寨儿令】、【酒旗儿】；双调：【搅琵琶】、【乔木查】、【小阳关】、【拨不断】、【阿纳忽】、【胡十八】、【山石榴】、【醉娘子】、【也不罗】、【忽都白】、【倘兀歹】、【金娥神曲】、【袄神急】、【河西六娘子】、【一儿麻】、【歇指煞】、【离亭宴带歇指煞】。^[29] 上述共计 50 支曲牌与东、西胡族胡

曲似有关联。据此辞书统计说明：“本谱以元人北曲为限，分宫调排列，罕见曲牌不收或少收。”由此可断定因编译缘故而漏收的还有大量胡曲牌，后以各种形式杂糅入元散曲与剧曲之中。

据郑振铎先生举例考证：“诸宫调所使用的曲调，其来源是极为复杂的，惟综其大要”，似与西域、波斯胡曲有关系的有“唐燕乐大曲”之“绿腰，即六幺”、“凉州，即梁州”、“伊州”、“突厥三台”、“安公子”、“柘枝”、“霓裳”等；“宋教坊大曲”之“梁州”、“伊州”、“绿腰”；“唐宋词”之“六幺令”、“拂霓裳”、“醉落魄”、“苏幕遮”、“踏莎行”、“木兰花”、“梁州令”、“三台”、“蓦山溪”；“流行的歌曲”之“四门子”、“文序子”、“鹧打兔”等；尤其“诸宫调”中“序”之“六幺”与“尾”之“煞”的反复使用应该是西域、波斯大曲与唐大曲的最明显的文体嗣传。

再有据郑振铎先生的统计：“在《西厢记诸宫调》里，所用的曲调，除‘尾’不计外，共计有139种，见用于北曲中者竟占49种之多。换一句话，即每三调里必有一调流传下来。这可见北曲与诸宫调之间，其关系是如何的密切。”“再看《刘知远诸宫调》，就这部残缺到一半以上的诸宫调的‘残本’看来，其所载的曲调，除‘尾’外，凡48种，却竟有20种是为北曲所沿用的，即其曲调流传于北曲中，竟占百分之四十一以上。王伯成的《天宝遗事诸宫调》作于元代，与元剧及散套相同之处更多。”^[30]西域、波斯胡曲间接由“诸宫调”入“元曲”后世仍存有【四门子】、【出队子】、【赛儿令】、【神仗儿】、【牧羊关】、【石榴花】、【踏莎行】、【甘草子】、【梁州】、【伊州袞】、【蓦山溪】、【急曲子】、【麻婆子】、【牧羊关】、【青山口】、【搅琵琶】、【六幺令】、【伊州令】、【踏马阵】、【乔牌儿】，等等，真是“青山遮不住，毕竟东流去”。中亚、西亚、南亚的胡曲在中外文化历史上，恰似涓涓细流汇入东亚文学艺术之大海，无法阻挡地早已与此地的蒙元华音汉曲水乳交融、浑然为一体了。

元曲之“剧曲”较之散曲与诸宫调运用规则更加严格，因为北曲或剧曲的音乐结构是采取曲牌联套体形式。当若干支不同的曲牌组合

在一起时，在调性上必然要合乎演唱与演奏的宫调规范，因此其套曲必须是“一宫到底”，即一套曲子只限用一个宫调。仅个别情况时，某些原属此宫调的曲牌才可以加入另一个宫调的套曲之中使用，这已是后期“北曲”与“南曲”的变通改革之举。由此也能窥视到西域、波斯胡曲，唐宋大曲、变文，宋唱赚、金元诸宫调对其潜在的传统文

注释：

[1] [20] 参见姚莫中《董解元和〈西厢记诸宫调〉考索》，《中华戏曲》第九辑；李正民《〈董西厢〉作者籍贯探讨》，《晋阳学刊》1991年第1期。

[2] 转引自蒋瑞藻《小说考证》，上海古籍出版社1984年版，第4~5页。

[3] 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第235~236页。

[4] 李调元《剧话》，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第45页。

[5] 王易《词曲史》，东方出版社1996年版，第253页。

[6] 田青《佛教音乐的华化》，《中原文物》1985年特刊。

[7] [8] 刘正民、星汉、许征选注《西域少数民族诗选》，新疆人民出版社1987年版，第7页、第218页。

[9] 赵义山《元散曲通论》，巴蜀书社1993年版，第159页。

[10] 陈垣《元西域人华化考》，上海古籍出版社2000年版，第83页。

[11] 胡士莹《话本小说概论》，中华书局1980年版，第175~179页。

[12] 赵义山《20世纪元散曲研究综论》，上海古籍出版社2002年版，第34页。

[13] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1980年版，第309页。

[14] 《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年版，第121页。

[15] 潘怀素《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》，《考古学报》1958年第3期。

[16] 邱琼荪、林三谦等撰《燕乐三书》，黑龙江人民出版社1986年版，第595页。

[17] 周贻白《戏曲演唱论著辑释》，中国戏剧出版社1962年版，第53页。

[18] 吕文丽《诸宫调与中国戏曲形成》，中国艺术研究院2004届博士学位论文，第36页。

[19] [28] [30] 《郑振铎集》，中国社会科学出版社2004年版，第189、190、287页。

〔21〕《中国大百科全书·戏曲曲艺》，中国大百科全书出版社 1983 年版，第 221 页。

〔22〕〔26〕《丝绸之路文献叙录》，兰州大学出版社 1989 年版，第 444、58 页。

〔23〕〔美〕梅维恒《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社 2000 年版，第 69 页。

〔24〕转引自埃夫利亚·艾凡迪《十七世纪欧亚非三洲旅行记》，第 219 页。

〔25〕梅维恒转引与译自〔德〕葛玛丽《高昌回鹘王国》，第 73 页。

〔27〕《敦煌变文论文录》，上海古籍出版社 1982 年版，第 504 页。

〔29〕蒋星煜《元曲鉴赏辞典》“元北曲谱简编”，上海辞书出版社 1990 年版，第 1426~1429 页。

（黎羌，本名李强 山西师范大学戏曲文物研究所 教授 山西临汾 041004）